قراءة المقامات العباسية من منظور ميخائيل باختين ونظريته حول الحوارية وتعدد الأصوات مقامات الحريري مثالا

م. د زهراء عماد لطيف حسين
جامعة بابل كلية التربية الأساسية

Reading the Abbasid Maqamat from the perspective of Mikhail Bakhtin and his theory of dialogism and polyphony - Maqamat al-Hariri as a model

Dr.Zahraa Amad Latif Hussain
University of Babylon, College of Basic Education
bas527.zahraa.emad@uobabylon.edu.iq

الملخص

تتنوع داخل الرواية الحوارية أو المتعددة الأصـــوات –البوليفونية– الرؤى الأيديولوجية والمواقف الفكرية، وكثرة الشخصيات والأصوات التي يستمع إليها المتلقي معبرة عن مواقفها الأيديولوجية، فالمؤلف يترك الحرية لشخصياته للتعبير عن نفسها بوعيها لا بوعيه، فتتحرر من سلطة الراوي، إضافة إلى ما تحمله من أجناس أدبية متنوعة بداخلها كرنفالية وأدبية، وهذا التنوع الأدبي والتعدد الأسلوبي ليس وحده الذي يحقق نظرية باختين مالم تُظهرها حوارية الشخصيات، فتعطينا ثنائية الصوت داخل الرواية.

هدف البحث الى قراءة السرد الفني التراثي لاكتشاف الأبعاد الاجتماعية والثقافية والأدبية للنص الســـردي، المتمثل في المقامات الحريرية من المنظور الباختيني، لإحيائها وإنصـــافها من هيمنة الصوت الواحد واكتشاف عوالم جديدة بداخلها، واستهدف نظرية باختين الحوارية وتعدد الأصوات وتطبيقها على المقامات الحريرية لما تتمتع به من قيمة فنية جمالية وأســـلوبية لغوية إبداعية وتتجاوز الشكلية الإنشائية والكشف عن تعددية الأصوات داخلها، وتصارع الرؤى الأيديولوجية للسارد والشخصيات، وانعكاس اللغة للبعد الاجتماعي والثقافي الأنثروبولوجي في هذا العصر.

ولتحقيق هذه الغاية اعتمد البحث على المنهج الحواري، ومن المهم أن أشير إلى أهم الصعوبات التي واجهتني، وهي: استخراج النص الحواري المتعدد الأصوات من مقامات الحريري.

الكلمات المفتاحية: ميخائيل باختين– الحريري– حوارية الأفكار– حوارية المنولوج– الأســـلبة– الأجناس المتخللة.

Abstract

The polyphonic or dialogic novel is characterized by a diversity of ideological perspectives and intellectual positions. It features a multitude of characters and voices through which the reader encounters a range of

viewpoints. In such narratives, the author grants autonomy to the characters, allowing them to express themselves through their own consciousness rather than that of the author. This liberation from the narrator's authority enables a multiplicity of voices to emerge. Moreover, the narrative often incorporates various literary genres and carnivalesque elements within it. However, it is not merely the stylistic and generic diversity that realizes Bakhtin's theory, but the dialogic interplay among characters that produces the duality of voices within the narrative.

This study aims to read classical Arabic narrative through a modern lens to uncover the social, cultural, and literary dimensions embedded in the Hariri Maqamat, applying Mikhail Bakhtin's theory of dialogism and polyphony. The research seeks to revive and reassess these texts by moving beyond monologic interpretations and revealing the vibrant polyphonic structures within. The study focuses on Bakhtin's concepts—dialogism, polyphony, heteroglossia, and the intersection of literary genres—and applies them to the Maqamat of al-Hariri, a work rich in artistic value, stylistic creativity, and linguistic innovation that transcends mere rhetorical form. The research also highlights the ideological struggles between the narrator and the characters, as well as the social and anthropological dimensions reflected in the language of the text.

To achieve this, the study adopts a dialogic analytical method. One of the primary challenges faced during the research was identifying and extracting genuinely polyphonic dialogues from al-Hariri's Maqamat.

Keywords: Mikhail Bakhtin – al-Hariri – Dialogism of Ideas – Dialogized Monologue – Stylization – Intergenericity.

المقدمة:

رفعت نظرية باختين البوليفونية أو تعدد الأصـــوات مكانته النقدية، إذ انفتح باختين على العلوم اللسـانية واللغوية في نظرته للغة الخطاب الروائي، فعالج قضـية الشـكل والمضـمون، وثار على الشـكلانيين، والأسـلوبيين، والألسـنيين، وطرح مفهوم الشـعرية الخطابية بطريقة مغايرة منطلقًا من فلسـفته الماركسـية، ورفض الرواية أحادية الصـوت، في حين دعا إلى تعدد الحوارية والأصـوات داخل الرواية من خلال كتابه عن (شعرية دستوفيسكي).

وقد تلقى النقاد العرب هذه النظرية بمعيارية نقدية في محاولة للنهوض بالمستوى الإبداعي النثري وتفسـيره، فكثرت الدراسـات النقدية حول الحوارية وتعدد الأصـوات والأجناسـية في الأدب العربي، وفي محاولة منا لتجاوز الأنماط النقدية التقليدية واســـتنطاق جواهر التراث العربي جاءت هذه

الدراسة بعنوان: " **المقامات العباسية بحسب باختين؛ الحريري مثالًا**" في محاولة لاستنطاق هذا التراث الزاخر.

أهمية البحث:

تنبع أهمية الموضـــوع من شـــيئين: أولهما: أهمية المقامات الحريرية باعتبارها قيمة فنية وجمالية متفردة، وما تتميز به من أسلوب مبتكر يثير الناحية الذهنية للمتلقي عبر الأحاجي والألغاز، وما تحويه من لطائف البلاغة، ودرر النظم، وغزارة المادة اللغوية، وحمولتها للأنســـاق الأيديولوجية، والاجتماعية، والثقافية.

ثانيهما: أهمية نظرية باختين في الكشـف عن تعدد الأصـوات داخل المقامات، وتمتعها بمختلف أشـكال الحوارية، واحتوائها على أجناس متخللة وأسـاليب هجينة بداخلها، والنظر إليها في ضـوء هذه النظرية.

أهداف البحث:

- يهدف البحث إلى الكشـــف عن تعدد الأصـــوات داخل المقامة، وإظهار الأنواع الحوارية داخلها، كحوارية الأفكار، وحوارية المنولوج الداخلية والديالوج.
- الكشف عن المستويات اللغوية المنضدة داخل المقامات، كالأسلبة، والتنويع، والبارودياء والأجناس المتخللة.
- إحياء المادة التراثية بإعادة قراءتها والتوجه لها من منظور مغاير.

منهج البحث:

اتبع الباحث (المنهج الحواري) الذي يكشـف الصـراع اللغوي والأيديولوجية المختلفة بين الشخصيات؛ ما يساعد على معالجة جوانب البحث.

مشكلة البحث:

تُعَدّ مقامات الحريري من أبرز النماذج الأدبية التي تعكس ثراء البنية السردية في العصر العباسي؛ إذ تتداخل الأصوات وتتنوع الخطابات داخل نسيجها النصي؛ ومن هذا المنطلق تطرح هذه الدراسـة إشـكالية قراءة هذه المقامات في ضـوء نظرية ميخائيل باختين حول الحوارية وتعدد الأصـوات، سـعيًا إلى الكشـف عن مدى تحقق هذه المفاهيم داخل المقامات، ودورها في تشـكيل التفاعل السـردي بين الشـخصـيات والخطابات المختلفة، فطبيعة السـرد المقامي نجد فيه التداخل بين صـوت الراوي وصـوت البطل المتكرر وصـوت المتلقين داخل المقامة؛ ما يخلق شـبكة من العلاقات التفاعلية التي تستدعي قراءة أكثر تعمقًا في ضوء مفهوم "الحوارية" عند باختين.

فهل يمكن عدّ مقامات الحريري نموذجًا متكاملًا للنص الحواري المتعدد الأصـــوات وفقًا لمنظور باختين؟ وكيف يســـهم هذا التعدد في بلورة الأبعاد الدلالية والجمالية للنص؟ وما طبيعة العلاقة بين السرد والحوار في ضوء هذه النظرية؟

وهل تتيح مفاهيم الحوارية والتعدد الصوتي فهمًا جديدًا لمقامات الحريري، أم أن خصوصية البنية المقامية تســتلزم إعادة النظر في بعض فرضــيات النظرية؟ وهل المقامة نصٌ أحادي الصــوت مهيمن عليه من قبل الراوي، أم أنها تمثل بالفعل نموذجًا للحوارية المتعددة الأصوات؟

الدراسات السابقة:

تعددت الدراســات الكثيرة للمقامات بوصــفها قيمة فنية ولغوية، ومنها دراســات تعرضــت للحوار بنوعيه الخارجي والداخلي، والأســـلوب في المقامات الحريرية، ولكن لم أعثر –على كثرة بحثي– عن دراسـة تناولت المقامات من منظور ميخائيل باختين ونظريته الحوارية وتعدد الأصـوات، فهو من هذه الناحية متفرد في رؤيته.

تمهيد:

أولًا: مفهوم الحوارية من منظور باختين:

قامت نظرية ميخائيل باختين الحوارية (١٨٩٥–١٩٧٥) على تعدد الأصـــوات داخل الرواية، وأطلق عليها مصـــطلح (البوليفونية polyphonie) ويعني به تعدد الأصـــوات، وهو مصـــطلح اســتعير من الموســيقى التي تتداخل فيها الأنغام المختلفة في لحن واحد، في حين رفض الرواية أحادية الصوت/التقليدية، أو المونولوجية (monologisme) التي تصلح للملاحم، أو التاريخ، أو الخطاب العلمي.

كانت النواة الأولى لهذه النظرية حين قارن باختين بين شـخصـيات (تولسـتوي) الخاضـعة لهيمنة المؤلف يتحكم فيها ويوجهها، ويُسمع فيها الصوت الواحد؛ وبين شخصيات (دستوفيسكي) التي أعطاها حرية التعبير عن ذواتها، وحققت التعددية الصوتية[١].

ويتجاوز باختين حوارية السرد إلى جعل الحياة كلها حوارية "إن الحياة حوارية بطبيعتها، أن نعيش يعني أن ننخرط في حوار، أن نسأل، ونستمع، ونجيب، ونوافق..." [٢]، ونحن لا نفهم أنفسنا إلا من خلال الآخرين "إنني أحقق وعيي الذاتي وأصبح ذاتي؛ عبر كشف نفسي للآخر"[٣]، ومن هنا فإن مفهوم الحوارية عند باختين يشـــمل الناحية الاجتماعية والثقافية للأفراد خارج الســـرد، وأما داخل السـرد فيعني "وجود علاقة بين تعبير وتعبيرات أخرى تؤدي إلى علاقة الاسـتجابة والتبادل

بين المتلقي والنص، عبر المفردات التي تعتبر علامات أيديولوجية تدخل السياق الخاص في سياق آخر تتقاطع فيه الرؤى المختلفة للعالم"[٤].

فالحوارية عند باختين توسع مفهومها لتعكس ثقافة المجتمع، كما تعكس الجانب الاجتماعي له. وقد أورد ثلاث طرق لفهم صورة اللغة داخل الرواية، هي:

-الحوار الخالص (الصريح).

-التهجين، ويعني مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة سرد موحدة.

-الأسلبة، وتعني قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة (أجنبية) عنه، وتشمل (التنويع-الباروديا)[٥].

ثانيًا: المقامات العباسية: المقامات جنس أدبي له خصائص وسمات تميزه عن غيره من الفنون الأدبية، ولفظ (المقامة) مأخوذ من المجلس أو الجماعة يقول القلقشندي: "هي جمع مقامة بفتح الميم؛ وهي في أصل اللّغة اسم للمجلس والجماعة من الناس. وسمّيت الأحدوثة من الكلام مقامة، كأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها"[٦].

وقد تطور مفهومها الاصطلاحي من المعنى اللغوي الدال على المكان أو المجلس إلى فن نثري يتسم بمدلولات خاصة بالسرد والحكاية، واختلف الباحثون في تعريفها الاصطلاحي ومن هذه التعاريف، أنها: "نص أدبي مسجوع ومرصع بالمحسنات البديعية وغير مقيد بطول معين، يتعاطاه الكاتب لإظهار براعته وتفوقه، أو لإبداء رأيه في قضية ما، أو لاتخاذه ستارا للتعبير عن نزعاته الظاهرة أو المكبوتة، أو للدلالة على مكانته، ويتخذ النص المقامي صورة الحكاية، أو المأدبة، أو المقالة، أو العظة"[٧].

وقد نشأت المقامات في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري في العصر العباسي، ويعدُّ بديع الزمان الهمذاني (٣٥٨هـ – ٣٩٨هـ) هو رائد هذا الفن وعلى يديه تطور، وأخذت المقامات شهرة واسعة بين الأدباء، يليه الحريري الذي بلغ ذروة سنام هذا الفن ومنتهاه، وتتسم المقامات بسمات أهمها:

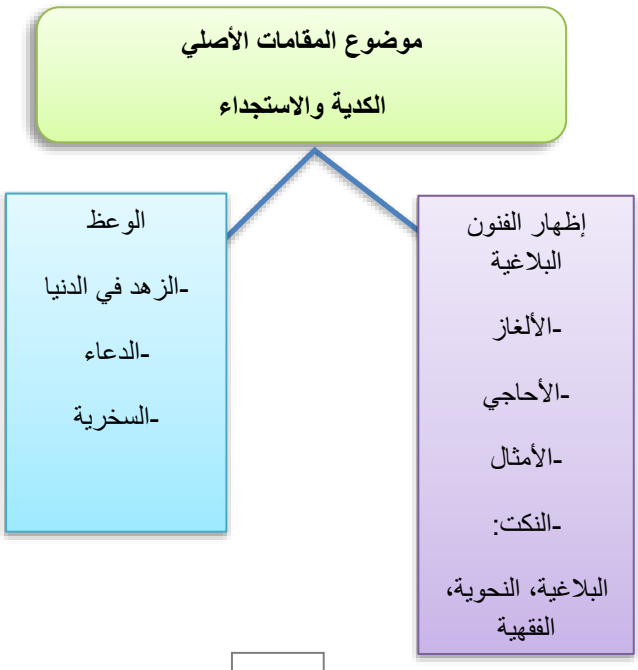
– أنها تتضمن مُلَحًا، ونوادر، وعظات، يتبارى بها الأدباء لإظهار براعتهم اللغوية والأدبية.

-أن المقامات لها راوٍ تجري على لسانه، وموضوع الحكاية ليس هو الغاية أو الهدف لذاته، بل هي لهدف تعليمي، فلا عجب أن اهتم منشؤها بأسلوبه البلاغي الذي يجمع فيه نوادر اللغة، ولطائف التراكيب.

التعريف بمقامات الحريري:

ألَّف الحريري "مقاماته" على غرار مقامات بديع الزمان الهمذاني، وجعلها خمسين مقامة تعارض مقامات الهمذاني الخمسين، بل أطلق على بعضها نفس الأسماء التي أطلقها الهمذاني على "مقاماته" واعترف الحريري بفضل الهمذاني في مقدمة "مقاماته"[٨]، وحذا حذوه في اتخاذ بطل لمقاماته هو (أبو زيد السروجي)، وجعل راوِيَه (الحارث بن همَّام البصري)، وحرص في أول مقامة على تعريف راويه ببطل مقاماته. وأجمعت المصادر على أنه دُفع إلى تأليف تلك المقامات من شخصية كبيرة مؤثرة، اختلفت المصادر في تحديده واختار (الشُّريشي) شارح مقاماته أنه (أنو شروان بن خالد) وزير الخليفة[٩]، كما اختلفت المصادر في شخصية البطل هل هي حقيقية أم من وحي خيال الحريري؟ فيذكر الحريري نفسه أنها شخصية حقيقية، في حين يرفض (شوقي ضيف) هذا الطرح ويرى أن الباحثين قد أخطؤوا في تصوّرهم أن (أبا زيد) شخصية حقيقية، وإنما هي من وحي خيال الحريري وابتداعه[١٠]. وقد نالت هذه المقامات شهرة واسعة، وقام الكثير من الأدباء بشرحها، وأثنى عليها الكثير من العلماء، ورفعوا من قيمتها الأدبية كالزمخشري، والحموي، وغيرهما.

موضوع المقامات: تدور مقامات الحريري حول موضوع واحد شكلًا وهو الكدية والاستجداء، أما في داخلها فقامت على أمرين: الأول: إظهار الفنون اللغوية والبلاغية للمؤلف، والثاني: جانب اجتماعي؛ هو الوعظ، حيث اتجه الكثير من الناس في هذا العصر إلى التصوف والزهد في الدنيا، فضلًا عن استعماله السخرية، كل ذلك في نسيج واحد متلاحم، كما هو موضح:



أهمية مقامات الحريري وقيمتها: تعد المقامات قيمة فنية وجمالية كبرى لكونها جنس أدبي متفرد بذاته، وتعد مقامات الحريري رأس هذا الجنس بما حوته من تفردات لغوية أحياها الحريري، وما جمعته من جمالية بلاغية وظفها توظيفًا جيدًا في هندسة بنائية محكمة، وتعكس هذه المقامات شخصية الأديب وعصره، وبيئته الاجتماعية.

وتتميز المقامات بأسلوبها المبتكر المعتمد على الناحية الذهنية في استخدام الأحاجي والألغاز، وجذب انتباه المتلقي والسيطرة عليه، وجمْعِها غرائب اللغة وإحياء ما ضاع استعماله منها في عصره، وهي تضاهي بذلك الشعر الذي حافظ على اللغة قديمًا، فمقامات الحريري مزجت بين النثر السردي والشعر، واكتسى النثر عبر التقنيات المستخدمة حلَّة رمزية ذات إيحاءات متعددة مشحونة بطاقات دلالية متنوعة، فهي تقابل شعرية دستوفيسكي عند باختين.

المطلب الأول: الأنواع الحوارية في المقامات:

-حوارية الأفكار:

يرى باختين أن الشخصيات في العمل السردي هي مجموعة من الأفكار، فقيمة الشخصية نابعة من قيمة الفكرة التي يمثلها، ويحاول تحقيقها، ففي حديثه عن أبطال دستوفيسكي يقرر أنهم "منحوا حكمة السماء، ولدَى كل واحد منهم أفكار عظيمة غير قابلة للحل، وأن كل واحد منهم يشعر بالحاجة لكي يجد حلًّا لأفكاره، وتكمن حياتهم الحقيقية في إيجاد هذا الحل"(١١).

ويضع باختين شرطين لتحقيق هذه الفكرة، أولهما: أن تكون الشخصية صاحبة فكرة منزهة من أي غرض شخصي.

الثاني: الفهم العميق للطبيعة الديالوجية/الحوارية للفكر الإنساني، وللطبيعة الديالوجية للفكرة(١٢).

وحين نتأمل مقامات الحريري نجد حوارية الأفكار من خلال الشخصيات الحقيقية والمتخيلة، فأفكارها متغايرة تعبر عن ذاتيتها، ولا تخضع لتوجيه المؤلف:

-فالراوي الحارثُ بنُ هَمّامٍ تدور أفكاره حول أمرين: الأول: البحث عن مجالس الأدب ليتعلم منها كل جديد يتزين به بين الناس ويتميز، فهو يقول في المقامة (الحلوانية): " **كلِفْتُ مُذْ ميطَتْ عني التّمائِمُ. ونِيطَتْ بيَ العَمائِمُ. بأنْ أغْشى مَعانَ الأدَبِ. وأُنضيَ إليْهِ رِكابَ الطّلَبِ. لأعْلَقَ منْهُ بِما يكونُ لي زينَةً بينَ الأنامِ. ومُزنَةً عندَ الأُوامِ**"(١٣).

الثاني: البحث عن شخص جوَّاد ينفق عليه بعض المال دون أن يبذل له ماء وجهه، وإلا كان مثل المكدين، وقد جمع هاتين الفكرتين في المقامة الأولى (الصنعانية) حيث يقول: "**لمّا اقتَعَدْتُ غارِبَ الاغتِرابِ. وأنْأتْني المَترَبَةُ عنِ الأتْرابِ. طوّحَتْ بي طَوائِحُ الزّمَنِ. الى صنْعاء اليَمَنِ.**

فدَخَلْتُها خاويَ الوِفاضِ. باديَ الإنْفاضِ. لا أمْلِكُ بُلْغَةً. ولا أجِدُ في جِرابي مُضْـــغَةً. فطَفِقْتُ أجوبُ طُرُقاتِها مِثلَ الهائِمِ. وأجولُ في حَوْماتِها جَوَلانَ الحائِمِ. وأرُودُ في مَســـارِحِ لمَحاتي. ومَســايِحِ غدَواتي ورَوْحاتي. كريمًا أُخْلِقُ لهُ ديباجَتي. وأبوحُ إلَيْهِ بحاجتي. أو أديبًا تُفَرّجُ رؤيَتُه غُمّتي. وتُرْوي رِوايتُه غُلّتي"(١٤).

-**أما أبو زيد الســروجي**، فله فكرة واضــحة هي جمع المال، وفي ســبيل تحقيق هذه الفكرة يجد الحلول المتعددة، فتارة نراه زاهدًا واعظًا يســتجدي الناس بوعظه وزهده، وتارة شــاعرًا أديبًا يخلب الألباب، ويملك الأســماع، وتارة عالمًا بالنحو واللغة، أو فقيها ملغزًا، إلى غير ذلك من ســعيه الدؤوب لتحقيق أفكاره، والسعي لنجاحها، ولا يكون ذلك إلا بالحوارية مع الآخرين الذين يقرون له بالســبق في كل حِيَله التي يلقاهم بها، والمتلقين والآخر دائمًا متغيرون ولكنهم يقعون في نفس شــراك البطل "والفكرة هنا بمثابة الحادثة الحية الواقعة في نقطة الالتقاء الحواري بين شــكلين أو أكثر من أشــكال الوعي... فهي تحتاج لأن تكون مســموعة، ومفهومة، ومجاب عنها بأصــوات أخرى صادرة عن أشكال وعي آخرين"(١٥).

ومع أن البطل واحد في المقامات ويتغير في شــكله الخارجي، إلا أن المقامات لا تمثل الصــراع الطبقي الاجتماعي أو الرؤية التقريرية للمجتمع، وإنما اهتمت بصــــراع الأصــــوات المفهوم من الصــراع اللغوي المؤدي لغايات متباينة، ويؤكد ذلك أنها إبداع تخيلي في صــورة تعليمية، والتبئير يغيب في أغلبها.

-حوارية المنولوج:

يقســـم باختين الخطاب داخل الرواية إلى نوعين: الأول حواري -الحوار الخارجي- حيث يكون وعي الشخصيات واضحًا لا يتماهى مع وعي المؤلف. والثاني: منولوجي -داخلي- وفيه يظهر صوت المؤلف وحده.

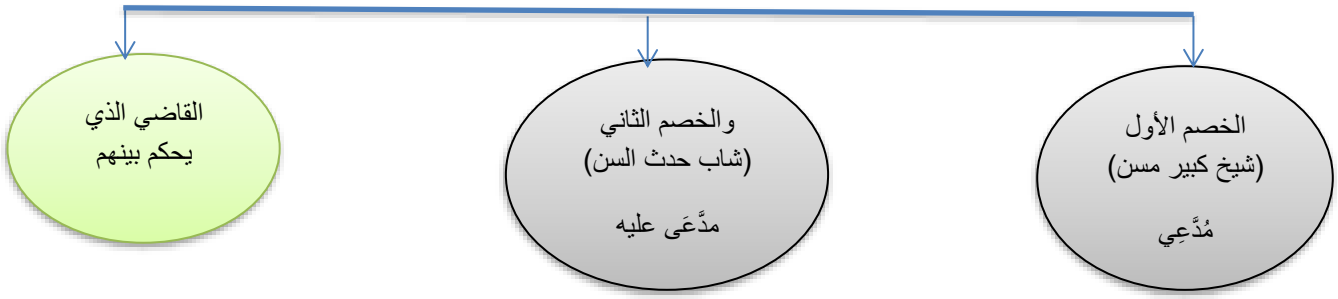
-**الحوارية الخارجية:** نال مفهوم الحوار اهتمامًا كبيرًا من النقَّاد وأخذ عدة تعريفات متقاربة، فالحوار هو "عرض درامي الطبع للتبادل الشفاهي، يتضمن شخصين أو أكثر، تقدم فيه أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض أن ينطقوا بها، ويمكن أن تكون مصحوبة بكلمات الراوي، أو ترد مباشرة وحدها"(١٦).

ومن خلال التعريف السابق نجد أن الحوار المباشر أداء تناوبي بين شخصين أو أكثر من (س) إلى (ص)، يرى فيه المتلقي تقلص ظلّ الراوي، ويمكن أن يكون مصـــحوبًا بكلام الراوي، والنقَّاد

على أن الحوار الخارجي يكون بصيغتين: (الحوار المباشر)، أو (الحوار غير المباشر) [١٧]، ولكل صيغة من الصيغتين أنماط مختلفة.

-الحوار المباشر:

فمن ذلك في (المقامة المعرية) حين يقدم المشهد راوي المقامة فيقول: " **أخبرَ الحارِثُ بنُ هَمّامٍ قال: رأيتُ منْ أعاجيبِ الزّمانِ. أن تقدّم خَصْمانِ. الى قاضي مَعرّةِ النّعمانِ. أحدُهُما قدْ ذهَبَ منْهُ الأطْيَبانِ. والآخَرُ كأنّهُ قَضيبُ البانِ**"[١٨]، فالوصف السردي هنا مهم لتقديم الشخصيات التي تساعد في إنماء الحدث، وفهم المقصدية من الحوار، ومن خلال هذا السرد المجمل يعرف المتلقي أن هناك ثلاثة أشخاص سيتحدثون في حوار مباشر، هم:



وهذا الوصف يظهر تموضع المتحاورين داخل المقامة، إلا أن المتلقي سيفاجأ بأن هذا الحوار المباشر تتعدد أنماطه تصاعديًّا، من نمط مجرد، إلى نمط وصفي تحليلي، ثم إلى نمط رمزي، وقد جاء الحوار على الشكل التالي:

-الشيخ: أيّدَ اللهُ القاضيَ. كما أيّدَ بهِ المُتقاضيَ" فبداية هذا الحوار يحيلنا على نمط مجرد، نمط نشأ بفعل وضع معين للشخصية وهو وقوفه أمام القاضي، وهو حوار لا يفهم منه المتلقي أية إجابات أو أسئلة نتغلغل من خلالها إلى أعماق الشخصية أو تحليلها، أو العثور على أفكارها السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية، لكن النمط هنا يتصاعد إلى الترميز، إذ يتابع الشيخ حديثه فيقول:

-الشيخ: إنّهُ كانَتْ لي مَمْلوكَةٌ رَشِقَةُ القدّ. أسيلَةُ الخدّ. صَبورٌ على الكدّ. تخُبّ أحْيانًا كالنّهْدِ. وترقُدُ أطْوارًا في المهْدِ...

وإنّ هذا الفَتى استَخْدَمَنيها لغرَضٍ. فأخْدَمْتُهُ إيّاها بِلا عِوَضٍ. على أن يجْتَنيَ نفْعَها. ولا يُكلّفَها إلا وُسْعَها. فأوْلَجَ فيها مَتاعَهُ. وأطالَ بها استِمْتاعَهُ. ثم أعادَها إليّ وقدْ أفْضاها. وبذَلَ عنْها قيمَةً لا أرضاها.

-**الشاب:** أمّا الشيخُ فأصدَقُ منَ القَطا. وأما الإفْضاءُ ففَرَطَ عنْ خَطا. وقدْ رهَنْتُهُ. عن أرْشِ ما أوْهَنْتُهُ. ممْلوكًا لي مُتناسِبَ الطّرَفَينِ. مُنتَسِبًا الى القَينِ. نقِيًّا منَ الدّرَنِ والشَّينِ. يُقارِنُ محلُّهُ سَوادَ العينِ. يُفْشي الإحْسانَ. ويُنْشي الاسْتِحْسانَ...

-**القاضي:** إمّا أن تُبينا. وإلا فَبِينا.

-**الشاب [المنسرح]** (١٩):

أَعَارَنِي إِبْرَةً لِأَرْفُوَ أَطْمَا ... رًا عَفَاهَا الْبِلَى وَسَوَّدَهَا

فَانْخَرَمَتْ فِي يَدي علَى خَطَأٍ ... مِنِّيَ لَمَّا جَذَبْتُ مِقْوَدَهَا

فَلَمْ يَرَ الشَّيْخُ أَنْ يُسَامِحَنِي ... بِإِرْشِهَا إِذْ رَأَى تَأَوُّدَهَا

بَلْ قَالَ هَاتِ إِبْرَةً تُمَاثِلُهَا ... أَوْ قِيمَةً بَعْدَ أَنْ تُجَوِّدَهَا

-**القاضي:** إيهٍ. بغَيرِ تمْويهٍ.

الشيخ [المنسرح] (٢٠):

أقسَمْتُ بِالْمَشْعَرِ الحَرامِ وَمَنْ ... ضَمَّ مِنَ النَاسِكينَ خَيْفُ مِنَى

لَوْ سَاعَفَتْنِي الأيّامُ لَمْ يَرَنِي ... مُرتَهِنًا مِيلَهُ الَّذِي رَهَنَا

وَلَا تَصَدَّيْتُ أَبْتَغِي بَدَلًا ... مِنْ إِبْرَةٍ غَالَهَا وَلَا ثَمَنَا...

فبداية الحوار السابق " **إنّهُ كانَتْ لي مَمْلوكَةٌ رَشِقَةُ القدّ. أسيلَةُ الخدّ**" ينحو نحو الرمزية، فهو توظيف للرمز اللغوي (مملوكة) لقصد إحداث طاقة تعبيرية مثيرة تجعل المتلقي في حالة انتباه وترقب، والترميز هنا لغوي وإيحائي، حيث قدَّم المؤلف على لسان الراوي أن هذا الشيخ " **قد ذهب منه الأطيبان**" والأطيبان هما: الأكل والنكاح، أو النوم والنكاح(٢١)، فإذا ذكر هنا المملوكة تبادر إلى الذهن أنها جارية حقيقية خاصة أنه استرسل في وصفها، كما ضم إليها ألفاظًا وتراكيب ترسخ هذا المفهوم " **فأوْلَجَ فيها مَتاعَهُ. وأطالَ بها استِمْتاعَهُ. ثم أعادَها إليّ وقدْ أفْضاها. وبذَلَ عنْها قيمَةً لا أرضاها**"، ولكن المتأمل يجد تلاعبه باللغة فما هي إلا (إبرة مغزل) أعارها للشاب،

وهنا تكون المفاجأة والصـــدمة للمتلقي في نهاية المقامة، حين يقف على بلاغة المتحاوريْن وما ألغزا به من رمزيات للتعمية على القاضـــي والمتلقي في آن، وجذب انتباهه والســيطرة عليه. إن الحوار هنا خرج عن وظيفته الإخبارية إلى وظيفة التأثير على المتلقي ليقع في شـــرك المتكلم خاصة وأنه يتعاطف معه لكبر سنه وشيخوخته، كما يكشف عن أعماق هذه الشخصيات ومستوى ثقافتها، إضـافة إلى المسـتوى الاجتماعي الذي دفع شـخصـين مثلهما للتقاضـي من أجل (إبرة مغزل) لا تســـاوي كبير قيمة؛ ما يدفع الباحث أن يؤكد أنها من اختراع الحريري، ثم إن الهدف المعلن هو التقاضـــي، والهدف الآخر المختبئ والعميق هو الكدية من القاضـــي الذي أمرهما ألا يعودا إليه مرة أخرى "**اجْتَنِبا المُعامَلاتِ. وادْرآ المُخاصَـماتِ. ولا تحْضُـراني في المُحاكَماتِ. فما عِندي كيسُ الغَراماتِ**".

وينتقل الحوار من النمط الرمزي إلى النمط الوصفي "**أسيلَةُ الخدّ. صَبورٌ على الكدّ. تخُبّ أحْيانًا كالنّهْد... وربّما جنَتْ عليْكَ فآلَمَتْ وملْمَلَتْ**" لقد أطال الشـــيخ في وصـــف (الإبرة) وبتحليل هذا الوصف نجد قدرته على الوصف الدقيق، مع قدرته أيضًا على التحليل والاستطراد في الوصف، والشـمولية، وهو أمر قديم معهود في السـرد لمعرفة هيئة الشـيء وشـكله، لكن الحريري لم يقنع بذلك، بل جعل من الوصـف تحطيمًا للثوابت وهدمها، فالوصـف هنا أثار مخيلة المتلقي وجعلها تسبح في فضاء من التصورات عن الشيء الموصوف، وذلك بتزيين الوصف بتشكيلات التورية والكناية واستعمال المجاز في تشكيل جماليات تتوارى خلفها الحقيقة.

ثم يعرض الشـــيخ دعواه وشـــكواه: " **وإنّ هذا الفَتى اســـتَخْدَمَنيها لغرَضٍ... وبذَلَ عنْها قيمَةً لا أرضـاها**" وجاء عرض الشكوى أقل من وصـف السـلعة التي عرضـها بشـكل يرغب فيها كل مَن سمع وصفه أن يقتنيها، فجاءت المظلمة قصيرة تتناسب مع المقام حتى لا يتشتت القاضي في الأحكام.

ويأتي دور المدعى عليه ليدافع عن نفســه ويدرأ التهمة عن شـــخصـــه فيبدأ بتصـــديق الشـــيخ والاعتراف بصدقه والإذعان لقوله، وهو مما يزيد الأمر تعقيدًا ويساهم في تصعيد الحبكة الدرامية للمقامة، ثم يبدأ في تفنيد رأيه "**وأما الإفْضـــاءُ ففَرَطَ عنْ خَطا. وقدْ رهَنْتُهُ. عن أرْشِ ما أوْهَنْتُهُ**"، وإيراده للفظ (الإفضـاء) يزيد من التعمية والتورية على المتلقي، ثم يتابع في الوصـف مسـتطردًا، ويساهم الحوار الوصفي هنا في دفع حركة الحدث وانتقاله من شخص لآخر.

فينتقل الحوار إلى القاضـــي الذي طلب إيضـــاحًا أكثر: " **إمّا أن تُبينا. وإلا فَبِينا**" وهما عبارتان مقتضبتان تتناسبان مع مقام القاضي في القضاء من ناحية، وتعبران عن ضجره وملله من سرد

هذا الحوار الوصفي دون فائدة من ناحية أخرى، وهنا يتلقف الشاب –لسرعته وقوته– الحديث سابقًا به الشيخ وينشأ أبياتًا يوضح فيها ما دار بينهما وسبب تقاضيهما، وهنا أدرك القاضي المشكلة، وأعجبه فصاحتهما.

ونلحظ هنا الفكر الجدلي السوسيولوجي الذي يحاول من خلاله كلا المتحاورين الوصول لهدفه؛ ولذا فإن تعدد الأصوات على الرغم من المستوى الشكلي والأسلوبي المتقارب في الفصاحة؛ يعبر عن وجهة النظر المتغايرة، ويمكن فهم ذلك بالابتعاد عن المركز (المؤلف) متجهًا إلى الأصوات السردية داخل المقامة، فالألفاظ لدى كل متحاور مشحونة بالتعدد والتنوع لاستمالة القاضي لجانبه.

ولما أعجب القاضي ذلك طلب من الشيخ أن يجيب على الشاب، شعرًا بشعرٍ، ليقابل ذلك ما قالوه نثرًا بنثر، فقال: " **إيهٍ. بغَيرِ تمْويهٍ**" "إيه: كلمة يستزاد بها الحديث. والتمويه: الكذب، وهو في الحديث كالتعمية"(٢٢).

فينتقل الحوار مرة أخرى إلى الشيخ ليجيب على نفس الوزن دون القافية، فيفصح عما نزل به من الفاقة التي أدت به إلى اللجوء إلى القاضي من أجل إبرة لا قيمة لها، ولمَّا وضحت الصورة عند القاضي وعلم ما يرميان إليه، أخرج لهما دينارًا يعينهما على حالهما، ثم أتبعه بدريهمات أخرى.

إن الحوار في هذه المقامة مع ما تخلله من وصف –على رأي باختين– لا يمكن تحديده خارج اللغة، ولا يمكن وصف اللغة بأنها جهاز أيديولوجي ينتج حقائق محددة "فاللغة التي راهن عليها باختين هي تلك التي تزينت بوشاح النسبية وغدت بذلك تشخيصًا حيًّا للأساليب الفردية، والنبرات المهيمنة والطبقية، وباختصار هي اللغة التي صارت أحد افتراضات المعنى الممكنة"(٢٣).

إن الحوار هنا اعتمد على المدلولات اللفظية التي تسهم بشكل ناجز في فهم الماورائيات الدلالية، كما اعتمد الكاتب على عدة محاور أخرى منها الهيئة التي قدم بها شخصية الشيخ الكبير، والشاب حدث السن، ومنها التقديم بالمنصب أو الوظيفة (القاضي)؛ ما أضفى على المقامة نوعًا من الوقار، ومنها الوصف التكثيفي الموظف داخل الحوار، وقد اكتفى المؤلف بالوصف الاستاتيكي المحدِّد لسمات الأشياء دون الوصف الديناميكي الحركي للشخصيات.

–الحوار غير المباشر:

وهو حوار "يعمد فيه السارد إلى نقل حوار الشخصيات بإجراء تغييرات لغوية إذ يصوغه بنفسه ويدخله في سياق كلامه، فتختفي نبرات الشخصيات التأثيرية والتعبيرية، وهو في الوقت نفسه مستقل عن حوار الراوي من الناحية التلفظية"(٢٤).

وهذا الحوار يدفع الأحداث ويمكِّن السارد من اختصار الفترات الزمنية، وهو في القصة القصيرة أكثر تكثيفًا ويعمل على مساندة الحوار المباشر، ومن ذلك:

في (المقامة الدمشقية) يقول: "قال: **فتلقّنّاها حتى أثْقَنّاها. وتدارَسْناها لكيْ لا ننْساها. ثمّ سِرْنا نُزْجي الحَمولاتِ. بالدّعَواتِ لا بالحُداةِ. ونحْمي الحُمولاتِ. بالكَلِماتِ لا بالكُماةِ. وصاحِبُنا يتعَهّدُنا بالعَشـــيّ والغداةِ. ولا يســـتَنْجِزُ منّا العِداتِ**"[٢٥]، ففي هذا النص يورد الراوي ما حدث بينه هو وصحبته وبين الشخص (أبو زيد السروجي بطل المقامات) الذي أغراهم بحفظ دعائه الذي رآه في نومه وأوهمهم أنه يحفظ الإنسان من كل شيء، فالحوار غير المباشر هنا يختصر لنا الزمن، ويربط الحاضر بالماضي، ويدفع الأحداث للأمام دفعًا، فالتلقي والتدارس والحفظ يحتاج إلى زمن ليتكرر فيه الدعاء مرات حتى يحفظها الراوي ومَن معه، واختصاره للأحداث بأنهم ساروا في رحلتهم يرددون هذا الدعاء وهم موقنون بأنه سيحميهم، وقوله: (بالعَشيّ والغداةِ) يختصر الزمن في كلمتين.

ويستمر هذا الحوار غير المباشر في نفس المقامة فيقول: " **فأوحَشَنا فِراقُهُ. وأذْهَشَنا امتِراقُهُ. ولمْ نزَلْ ننْشُدُهُ بكلّ نادٍ. ونستَخْبِرُ عنهُ كلَّ مُغوٍ وهادٍ. الى أن قيل: إنّه مُذْ دخَل عانَةَ. ما زايلَ الحانةَ**"[٢٦]، فالحوار هنا أيضًا يختصر الزمن ويدخل الماضي في الحاضر مع استخدامه للضمائر الدالة على الماضي والمضارع (فأوحَشَنا/ أذْهَشَنا/ نزَلْ/ ننْشُدُهُ/ دخَل/ زايلَ)، ثم يأتي النقل عن شخص مجهول (قيل)، وهنا يوصل المتلقي إلى المفاجأة التي ينتظر تفسيرها ومهَّد لها المؤلف بأن الشخصية هنا تتمتع بالمفارقة السلوكية، فهذا الواعظ الذي علمهم دعاءً أُلهمه في منامه وضمن لهم أن يسير معهم دون أن يقربهم أذى قبل أن يأخذ منهم أجرًا على تعليمه الدعاء، حتى ظن المتلقي أنه أحد الأولياء؛ إذا به يأخذ أموالهم وينفقها على شرب الخمر والعكوف عليه؛ ما يمهد للمتلقي أنه شخصية السروجي.

والمتأمل في المقامات جميعها يجد أن المؤلف بدأها بما يشير إلى أنها جميعًا من المنقول غير المباشر.

-الحوارية الداخلية:

الحوار الداخلي أو المنولوج عكس الحوار المباشر الذي يدور بين شخصين أو أكثر، وإنما يقوم به المتكلم للتنفيس عن مشاعره، أو التفكير في قضية معينة، فهو يعبر عن وعي الشخصية، فهو "ينطلق من الذات ويعود إليها مباشرة، فهو من هذه الناحية متكامل مكتف بذاته، البطل فيه يتساءل ولا حاجة إلى الجواب، إلا أن يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل أيضًا، لذلك نرى

هذا النوع من الحوار تحليليًّا في اتجاهه لبواعث الشخصية، وأنماط سلوكها ومواقفها"[٢٧]. وللحوار الداخلي عدة أنماط كسابقه، منها: المنولوج، تيار الوعي، المناجاة، وغيرها.

–**فمن تيار الوعي** ما جاء في (المقامة الدمياطية) حيث يتحدث الراوي عن بطل مقاماته أبي زيد السروجي، حين لمح معه امتلاء كيسه من المال، فاستأذنه أبو زيد هو وأصحابه أن يذهب ليغتسل ويعود إليهم، فأذن له على أن يعود بسرعة، فقال: "**ولمْ نخَلْ أنّهُ غَرَّ. وطلَبَ المفَرّ. فلبِثْنا نرقُبُهُ رِقبَةَ الأعْيادِ. ونستَطلِعُهُ بالطّلائعِ والرّوّادِ. الى أنْ هَرِمَ النّهارُ. وكادَ جُرُفُ اليومِ ينْهارُ...**"[٢٨]، فالراوي هنا عبْر المنولوج الداخلي يكشف لنا عمَّا وقع في نفسه ونفوس أصحابه من هذا الرجل، فهم يعلمون كذبه وعدم وفائه بالعهود **(ولمْ نخَلْ أنّهُ غَرَّ. وطلَبَ المفَر)**، والذي دفعهم إلى هذا الوعي هو رؤية الراوي لكيس أبي زيد الممتلئ بالمال، والذي أكد له في شعره بعد ذلك أنه متى امتلأ انتشر، فالحوار هنا يعي كوامن الشخصية دون أن يخبرنا عن أعماقها، وإن كان يتوقع سلوكها.

– وفي (المقامة المراغية) يقول: "**فتَناجَتِ الجَماعَةُ فيما يُسْبَرُ بهِ قُلَيْبُهُ. ويُعْمَدُ فيهِ تقْليبُهُ**"[٢٩]، في هذه المقامة ذهب الراوي إلى ديوان النظر بالمراغة وهو ملئ بالأدباء والفصحاء الذين أقروا بأن الأوائل لم يتركوا شيئا لمن جاء بعدهم من الفصاحة، حتى تحداهم شيخ كان في مجلسهم بأنه يباريهم ويبذهم ببلاغته، فجاءت المناجاة هنا تعبير عن تفكير الشخصيات بصوت مرتفع، مع التكثيف والتركيز العاليين، حيث جاء نقل المناجاة مقتضبًا في جملتين، إلا أنهما عبرا عن حيرة الشخصيات وتفكيرها الذهني في شتى نواحي البلاغة التي يريد الشيخ أن يأتي بها ليعجزهم، فالمناجاة هنا لحظة فارقة بين الحضور والغياب في المجلس.

المطلب الثاني: المستويات اللغوية:

يرى باختين أن اللغة لها عدة حمولات فكرية وأيديولوجية، فهي قادرة على التعبير بالرمزيات والإشارة داخل النص المسرود، فاللغة حاملة للمنظور الاجتماعي والأيديولوجي كما هي حاملة للبعد الثقافي والتخاطبي، فهذه اللغة في الرواية هي صورة منظور اجتماعي تؤدي وظيفة اجتماعية، تلتحم مهمتها الأيديولوجية والاجتماعية بخطابها وبلغتها[٣٠].

ويقسم باختين المستويات اللغوية إلى مستويات عدة أهمها:

–الأسلبة (Stylisation):

هي نوع من الأجناس المتداخلة والمنتظمة داخل اللغة الروائية كما يراها باختين "وهذه الأسلبة لطبقات اللغة الجنسية والمهنية وغيرها"[٣١]، فالأسلبة عنده تقوم على مزج لغة تراثية مع لغة

معاصـرة مع الحفاظ على حمولتها الفكرية التي تمثل وعي الشـخصـيات المختلفة داخل النص، ويقدم باختين ذلك بقوله: "ويتطلب أشـــكالًا معينة من المعالجة الفنية (للغات) التنوع الكلامي المدرجة في الرواية"(٣٢)، ويضـع لها أشـكالًا وأنماطًا أسـاسـية أهمها "الرواية الفكاهية"، وهي ما أُطلق عليه (المحاكاة الســـاخرة)، فطريقة المحاكاة الفكاهية تتضـــمن كل طبقات اللغة الأدبية وأشـــكالها على حد تعبيره، "وتقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشـــخّصـــة مع مقاصـــد اللغة المشـــخَّصـــة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية، وتلجأ إلى فضـــحها وتحطيمها"(٣٣)، إنها عملية صـــراع لكشـــف الماورئيات من الخطاب والأفعال المغايرة، وهذا ما نجده مبثوثًا بكثرة في المقامات حين يعثر الراوي على شخصية البطل أبي زيد السروجي الحقيقية بعد تنكره في أزياء متعددة يستجدي بها العطاء من الناس، وما يشـده إليه هو بلاغته وفصـاحته، ولذا حين يعثر عليه نجد المحاكاة الفكاهية والساخرة في ردِّ أبي زيد السروجي على الحارث بن همام.

ففي (المقامة الصـــنعانية) يرى الراوي مجموعة من الناس تزاحمت على رجل دقيق الخِلْقة عليه أهبة العبادة والصـــلاح وهو يعظهم بمواعظ تزجر القلوب، ويأخذ ألبابهم بجواهر الألفاظ، وخطابه الوعظي هنا يدخل في الأسـلبة لأنه خطاب في خطاب وحكي في حكي، فظاهره الوعظ لكنه في باطنه الاســـتجداء وجمع المال، ولذا قبل المال من الناس عكس حال الزهاد الحقيقين، ثم أتبعه الراوي فوجده في غار "**مُشافِنًا لتِلْميذٍ. على خبْزٍ سَميذٍ. وجَدْيٍ حَنيذٍ. وقُبالَتَهُما خابيةُ نبيذٍ. فقلتُ لهُ: يا هذا، أيَكونُ ذاكَ خبرَكَ. وهذا مَخْبَرَكَ؟ فزَفَرَ زفْرَةَ القَيْظِ. وكادَ يتميّزُ منَ الغيْظِ. ولمْ يزَلْ يحَمْلِقُ إليّ. حتّى خِفْتُ أن يسـطُوَ عليّ. فلمّا أن خبَتْ نارُهُ. وتَوارَى أُوارُهُ. أنْشَد [المتقارب]** (٣٤):

لبِسْـــتُ الخَميصـــةَ أَبْغِي الخَبيصَـــهْ وأَنْشَـــبْتُ شِـــصّـــيَ فِي كُلِّ شِـــيصَـــه

وَصَـــيَّـــرَتُ وَعْـــظِـــيَ أُحْـــبُـــولَـــةً أُرِيـــغُ الـــقَـــنـــيـــصَ بِـــهَـــا وَالْـــقَـــنـــيصَـــه

وَأَلْـــجَـــأَنِـــي الـــدَّهْـــرُ حَـــتَّـــى وَلَـــجْـــتُ بِلُطْفِ احْتِيَـــالِي عَلَى اللَّيْـــثِ عِيصَـــه

وهكذا نجد الأســلبة البارودية تنتج لنا تعدد الأصــوات داخل المقامة، فالمؤلف يأخذ هذا الكلام على أنه معّبر عن وعي الشـخصـية وتركيبتها الأيديولوجية والفسـيولوجية، وهو بعيد تمامًا عن صوته هو كمؤلف، وهذه اللغة –على رأي باختين– ليست جامدة بل تحدث إيقاعا اهتزازيًّا تجعل

الأحداث في حركة دائمة، ومن خلال اللغة يكتشف المتلقي عدم التطابق بين اللغة والموضوع الذي جاء في صورة ساخرة(٣٥).

-**التنويع:** نوع من التهجين والأسلبة، وأساسه الوعي الذي يقوم به شخص ليقدم لغة تراثية في صورة معاصرة "تتميز بأن المؤسلِب يدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة مادته (الأجنبية) المعاصرة (كلمة، صيغة، جملة...) متوخيًّا من وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلّبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها"(٣٦).

ويضفي باختين على لغة الرواية صفة الحياة، فيجعل اللغة المستدعاة (الكلام الأجنبي) تحيا نصف حياة وهي مستترة نصف استتار داخل السياق الجديد، ويرى أن هذا تطور مبدع للكلام، والكشف عنه يحتاج من الناقد أن يتوغل بمنظوره إلى الكلام الداخلي "عندئذ تلتحم صورة المتكلم جوهريًّا وعضويًّا ببعض مغايرات ذلك الكلام المقنع"(٣٧)، ومثَّل لذلك بالكلام الأخلاقي، والفلسفي، والسوسيو- سياسي.

وهذا التنويع نجده كثيرًا في المقامات، فقد جعل المؤلف بطله غاية في الحيلة لكسب المال وخداع الناس، فهو يعظهم ذات مرة، ويرفع الأمر للقاضي فنسمع صوت القاضي، ونجده أديبًا يبز الأدباء والشعراء، إلى غير ذلك من حيله التي لا تنتهي.

ففي (المقامة المعرية) نسمع صوت القاضي وهو يستخدم عبارات القضاء في صورة عصرية تتناسب مع روح الموقف والدعابة التي ارتاح لها: "**وقال لهُما: اقْطَعا بهِ الخِصامَ وافِصلاهُ... وقال لهُما: اجْتَنِبا المُعامَلاتِ. واذْرآ المُخاصَماتِ. ولا تحْضُراني في المُحاكَماتِ... وقال: قدْ أُشرِبَ حِسّي. ونبّزني حدْسي. أنهُما صاحِبا دَهاء. لا خَصْما ادّعاء**"(٣٨).

وفي (المقامة الإسكندرية) نجد القاضي بعد أن استمع إلى شكوى المرأة يتوجه لزوجها قائلًا: " **قد وعَيْتُ قَصَصَ عِرْسِكَ. فبرْهِنِ الآنَ عن نفسِكَ. وإلا كشَفْتُ عن لَبْسِكَ. وأمرْتُ بحبْسِكَ**"(٣٩).

أما الكلام الأخلاقي فنجده مبثوثًا بكثرة داخل المقامات، ففي (المقامة الصنعانية) نجد البطل يعظ الناس وعظًا أخلاقيًّا، فيدلهم على ترك مساوئ الأخلاق ويحثهم على مكارمها، ويحثهم على ترك الدنيا ويذمها، وأن يطلبوا الآخرة ويعملوا لها، ولا شك أن طلب الآخرة يستلزم من الإنسان التزام الأخلاق الكريمة والسجايا القويمة فيقول: "**إلامَ تسْتَمرُّ على غَيّكَ. وتَستَمْرئُ مرْعَى بغْيِكَ؟ وحَتّامَ تتَناهَى في زهوِكَ. ولا تَنْتَهي عن لَهوِكَ؟ أما الحِمام ميعادُكَ. فما إعدادُكَ؟ وبالمَشيبِ إنذارُكَ. فما أعذارُكَ؟ وفي اللّحْدِ مَقيلُكَ. فما قِيلُكَ؟ وإلى الله مَصيرُكَ. فمَن نصيرُكَ؟**"(٤٠).

فإذا أضـفنا إلى ذلك الكلام الأدبي المبثوث داخل المقامات لوجدنا أن البطل ينوع الأسـاليب في كل مرة مع كل موقف يظهر فيه، فهو يسـتخدم كلام الزهَّاد والوعاظ حينما يكون واعظًا، وينطق بالشعر والأدب حينما يكون أديبًا أو شاعرًا كما في (المقامة الحلوانية) على سبيل المثال، كما أن الشـخصـيات تلتزم إيراد لغتها التراثية المناسـبة للعصـر الذي تتحدث فيه كما جاء على لسـان القاضـي، ومن هنا نرى أن الأسلوب داخل المقامة يتخلله أساليب متنوعة ولغات متعددة حسب تمثيل الأشـخاص داخلها، فصـوت المؤلف حيادي لا ينفرد ويهيمن عليها وحده، بل هناك عدة أصوات تدل على وعي الشخصيات ورؤيتها الأيديولوجية وصراعها اللغوي، وذلك من خلال فهم النية اللفظية وتجاوز التلفظية الظاهراتية إلى ما تحتها من خصوبة الدلالة والإيحاء.

- الأجناس المتخللة.

إن النصَّ الروائي على رأي باختين يتسـم بالمرونة الدلالية والقدرة على اسـتيعاب الكثير من أجناس التعبير المختلفة "فالطابع الكرنفالي الذي وُسم به الخطاب الروائي جعل منه النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين، والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد، بحيث يحتضن ويستقبل مختلف الأنواع التعبيرية بين أدبية أو غير أدبية، لتحتفظ الأجناس الدخيلة بمرونتها واسـتقلاليتها وأصالتها الأسلوبي"(٤١).

وقد أطلق باختين على هذه الأجناس المختلفة (الهجين) فقال: "إننا نسمي تركيبًا هجينًا ذلك القول الذي يعود بسـماته النحوية والتأليفية إلى متكلم واحد، إنما يختلط فيه في الواقع قولان، طريقتان في الكلام، أسـلوبان، لغتان، أفقان من المعاني والقيم، ولا حدَّ شـكليًّا بين هذين القولين"(٤٢)، وتتعدد أنماط هذه الأجناس المختلفة التي ذكرها باختين، فقد تكون نصـوص دينية (قرآن، أحاديث)، أو شـعر، أو رسـائل، أو أمثال، أو حكم...إلخ، وتكون هذه الأجناس موظفة توظيفًا معمقًا بطريقة جديدة داخل النص. وبعض هذه الأنماط السابقة للأجناس المتخللة نجدها كثيرة في المقامات الحريرية.

فقد عمدت المقامات إلى تهجين نصوصها تضمينًا وتجنيسًا بالقرآن الكريم، وذلك لأن القرآن في عصـره محفوظ للجميع؛ ما يعطي دلالة واضـحة على أنه كان ينظر إلى المتلقي ليشـاركه في عمله الفني، ومن ناحية أخرى هو دليل على ثقافة العصـر الدينية، وقد عمد الحريري إلى نوعين من التهجين، الأول: ذكر الآية مباشـرة مع حسـن توظيفها بما يتناسـب مع المقام، ومن ذلك في (المقامة البصرية): "**فزفَرَ زَفيرَ الأوّاهِ. ثمّ قرأ: {فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ} [آل عمران: ١٥٩]**"

(٤٣)، وهذه الآية نضـدت داخل النص تنضـيدًا يزيد في الطاقة الإيمانية للمتلقي، ويزيد في القدرة الإقناعية عند المتلقي أيضًا.

الثاني: توظيف الآية في السـياق دون توضـيح أنها آية أو يذكر قبلها إشـارة إلى التلاوة كما في الموضـع السـابق، ومن ذلك في المقامة السـابقة: "**فادْعوا الى اللهِ بتوْفيقي للمَتابِ. والإعْدادِ للمآبِ. فإنـهُ رفيعُ الدّرَجاتِ. مُجيبُ الدّعَواتِ. وهوَ الذي يقبلُ التّوبَةَ عنْ عِبادِهِ ويعْفو عنِ السّـيّئاتِ**"(٤٤)، فبداية من الجملة الثالثة نجدها تشـير إلى قوله تعالى: {رَفِيعُ الدَّرَجَاتِ ذُو الْعَرْشِ} [غافر: ١٥]، والجملة التي تليها تشير إلى قوله تعالى: { وَقَالَ رَبُّكُمُ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ} [غافر: ٦٠]، والجملة الأخيرة تشـير إلى قوله تعالى: {وَهُوَ الَّذِي يَقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِ وَيَعْفُو عَنِ السَّيِّئَاتِ وَيَعْلَمُ مَا تَفْعَلُونَ} [الشـورى: ٢٥]. وقوله: "**اجعَلِ الموتَ نُصْـبَ عينِكَ. وهذا فِراقُ بيني وبينِكَ**"(٤٥)، فالجملة الثانية تضمين لقوله تعالى: {قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ} [الكهف: ٧٨].

فالتجنيس الذي شهده النص بتوظيف هذه الآيات صريحة أو إشارية يعلن عن أمرين: الأول تعدد الأصوات داخل المقامة، فقد برع المؤلف في أسلبة وتوظيف النص القرآني في بنية النص بشكل متلائم ومتناغم يؤثر في المتلقي، ثانيًا: المستوى الأيديولوجي والاجتماعي الذي يشير إليه، حيث إن الجميع لا يخفى عليهم تلك النصـوص القرآنية فثقافتهم دينية، والمجتمع الذي يحيط به بطل المقامة هو مجتمع من المثقفين والأدباء.

ومن أشكال الأسلبة والتهجين في مقامات الحريري المزج بين النثر والشعر مما يؤكد أن معمارية المقامات لم تشيد بلغة واحدة وإنما تعددت داخلها الأصوات، وبالتالي تعددت الرؤى الأيديولوجية، والوعي المختلف للشخصيات، وتختلف أنماط الأسلبة داخل المقامة، فتارة يجعل البطل يختصر الموعظة الطويلة في أبيات قليلة كما في (المقامة الصـنعانية)، فالراوي يرى شـخصًـا يعظ الناس بمواعظ بليغة، فكان مما قال: "**أيّها السّـادِرُ في غُلَوائِهِ. السّـادِلُ ثوْبَ خُيَلائِهِ... ثمّ أنْشَـدَ [المجتث]** (٤٦):

تَـبًّـا لِـطَـالِـبِ دُنْـيَـا ... ثَـنَـى إِلَـيـهَـا انْصِـبَـابَـهْ

مَـا يَسْـتَـفِـيـقُ غَـرَامًـا ... بِـهَـا وَفَـرْطَ صَـبَـابَـهْ

وَلَـوْ دَرَى لَـكَـفَـاهُ ... مِـمَّـا يَـرُومُ صُـبَـابَـهْ

وتارة نراه يضمن المقامة أبياتًا لشعراء معاصريه مما استحسنها، أو وضعها في موضع النقد كما في (المقامة الحلوانية)، حين أتي ببيت للبحتري، وهو قوله [السريع] (٤٧):

كَـأَنَّـمَـا يـبسـمُ عَـن لـؤلـؤٍ مُـنَضَّـدٍ أَوْ بَـرَد أَوْ أقَـاحِ

فوضعه موضع النقد، ثم أنشد لهم من إنشائه [البسيط] (٤٨):

نفْسـي الفِـداءُ لثَغْرٍ راقَ مبسِـمُـهُ وزانَـهُ شـنَـبٌ نـاهيـكَ من شـنَـبِ

يـفـتـرُّ عـن لُـؤلُـؤٍ رطْـبٍ وعـن بـرَدٍ وعـن أقـاحٍ وعـن طـلْـعٍ وعـن حـبَـبِ

وتارة يضـمن الشـعر المواعظ، وهو كثير، بل أحيانًا يأخذ الشـعر مكانًا موازيًا للنثر كما في (المقامة السماوية).

ومن التهجين إيراده للحِكم والأمثال داخل المعمار البنائي لنص المقامة، وتجنيسه بشكل يتلاءم مع المقام المسرود، فمن الأمثال: قوله في (المقامة الفرضية): "**ما أبعَدْتَ في المَرامِ. فرُبّ رمْيَةٍ منْ غيرِ رامٍ**"(٤٩)، وقوله فيها أيضًا: (المقامة الفرضية): " **فقدْ تجوعُ الحُرّةُ ولا تأكُلُ بثَدْيَيها**"(٥٠). وقوله في (المقامة المكية): "**هلْ ضاهَتْ عِدَتُنا عِدَةَ عُرْقوبٍ. أو هلْ بقيَتْ حاجةٌ في نفْسِ يعْقوبَ؟**"(٥١). وقوله في (المقامة الفرضية): "**فبَقيتُ أحْيَرَ من ضَبّ**"(٥٢).

وما من مقامة تخلو من هذه الأمثال سوى عدد قليل هن (خمس) مقامات فقط من مجموع مقاماته الخمسين، وهذه المقامات هي: (الساوية–الرملية– الطيبية– التفليسية– التنيسية– البصرية)، وهذه الأمثال كان الحريري يتغيا من ورائها عدة أبعاد أهما: البعد البيداغوجي (التعليمي)، والبعد الإبداعي، والبعد الإحيائي لما اندثر من الأمثال وكاد من التعبيرات، وإحياء للأدب ومنزلته في نفوس المتلقين مرة أخرى.

ومما سبق يتأكد لنا أن الحريري كان قاصدًا للانفتاح النصي على عوالم مختلفة في مقاماته، فهي استراتيجية جديدة سبق بها عصره، أودعت النص الكثير من الأصوات، فالمقامة خطاب أجناسي جامع للكثير من الفنون الأدبية.

الخاتمة:

بعد استعراض أسس نظرية الحوارية وتعدد الأصوات كما صاغها ميخائيل باختين، وتطبيقها على مقامات الحريري، توصّل البحث إلى جملة من النتائج التي تُبرز أبعادًا جديدة في هذا المتن السردي التراثي، يمكن تلخيص أبرزها في الآتي:

- اتّضح أن المقامات قد صُمّمت في المقام الأول لأغراض تعليمية وتربوية؛ الأمر الذي انعكس في العناية الفائقة بالأسلوب اللغوي والبلاغة الرفيعة، غير أن هذا الطابع البلاغي قد يحجب التعدد الصوتي عن القارئ ما لم يتحرر من البنية الشكلية ويستبطن البعد الأيديولوجي للخطاب، الذي يكشف عن صراع لغوي يعكس تناقضات اجتماعية وثقافية بين فئات محددة.
- إن فهم المقامات لا يتحقق من خلال تتبع البنية السردية فحسب، بل يتطلب إدراكًا للعلاقة الجدلية بين الذات والموضوع والغاية؛ إذ تتكاثر الشخصيات وتتنوع مستويات الوعي، فيما تتقاطع جميعها عند البعد البلاغي، دون أن يطغى صوت المؤلف؛ ما يُعزز حضور التعدد الصوتي وحيادية السرد.
- لقد بيّنت الدراسة أن مفهوم الحوارية عند باختين لا يقتصر على بُعد اصطلاحي، بل هو رؤية فكرية شاملة ذات خلفية فلسفية، تنطلق من تحليل التفاعل اللغوي لفهم النص، لا لتفسيره تفسيرًا خارجيًّا، وقد ركّزت النظرية الباختينية على الصراع اللغوي بوصفه لبّ الظاهرة الحوارية، وهو ما يُجسّد في المقامات أكثر من كونه صراعًا اجتماعيًّا مباشرًا، على خلاف ما ذهب إليه بعض النقّاد؛ مثل: حميد لحمداني.
- كشفت الدراسة عن احتواء المقامات على تنوع لافت في أشكال الحوار، من "الديالوج" إلى "المنولوج"، ومن الحوار المباشر إلى غير المباشر؛ وهو ما أسهم في تكريس التعدد الصوتي داخل النص، كما تجلّت مظاهر الأسلبة بأسلوب المحاكاة الساخرة، وبرز حضور الأجناس المتخللة (التهجين)، التي تم توظيفها بأساليب فنية مبتكرة؛ ما أكسب النص طابعًا كرنفاليًّا متعدد المستويات.
- اقتصر التحليل على نماذج مختارة من المقامات، وهو ما يُبقي المجال مفتوحًا أمام الباحثين لمزيد من الاستكشاف والتوسّع في هذا الحقل الغني؛ إذ لا تزال المقامات تمثل منبعًا تراثيًّا خصبًا، ومجالًا واعدًا للدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة.

التوصيات:

بناءً على النتائج التي توصّل إليها البحث، يُوصى بمجموعة من التوجهات البحثية والفكرية التي تخدم الحقل الأدبي والنقدي، وتُسهم في تجديد النظر إلى التراث السردي العربي، ويمكن عرضها على النحو الآتي:

- دراسة المقامات العربية في ضوء النظريات النقدية الحديثة في البنية والتأويل والسيميائية والتفكيكية ونظريات التلقي والنقد الثقافي.
- دراسة الوظيفة التأسيسية للمقامات في تطور فن السرد العربي من خلال الأجناس الأدبية الحديثة.
- دراسة تحليل انعكاسات التعدد الصوتي على مستويات الهوية والسلطة والتنوع الاجتماعي داخل النص وربطه بالسياق الحضاري للحقبة التي أُنتج فيها.
- دراسة مبدأ تعدد الأصوات بوصفه مدخلًا لتجديد الأدب العربي المعاصر، من خلال تقوية الحضور الحواري داخل النصوص، وتعزيز تنوع الرؤى، والابتعاد عن الصوت الواحد في السرد.
- اجراء دراسات مقارنة بين المقامات العربية ونصوص سردية عالمية متعددة الأصوات لاستكشاف آليات الحوارية بوصفها ظاهرة إنسانية عامة، وليست حكرًا على نصوص أدبية غربية.

المراجع والمصادر:

-الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف-القاهرة، ط ٤.

-باختين، ميخائيل، شعرية دستوفيسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر-المغرب، ط ١، ١٩٨٦م.

- باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع-القاهرة، ط ١، ١٩٨٧م.

-باختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة- سوريا، ١٩٨٨م.

-برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات- القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣م.

–تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، ط ٢، ١٩٩٦م.
–الحريري، أبو محمد القاسم بن علي، مقامات الحريري، دار الباز للنشر والتوزيع–مكة المكرمة، ودار بيروت للطباعة والنشر–بيروت، ١٩٧٨م.
–الشريشي، أبو عباس أحمد بن عبد المؤمن بن موسى القَيْسي، شرح مقامات الحريري، دار الكتب العلمية – بيروت، ط ٢، ٢٠٠٦م.
–شعلان، عبد الوهاب، ميخائيل باختين: الكرنفال والحوارية، مجلة التواصل الأدبي، ع ٢، ٢٠٠٨م.
–عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، ط ١، ١٩٩٩م.
–غشام، بومعزة، تلقي المفاهيم الباختينية في النقد الروائي المغربي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة ابن خلدون تيارات– الجزائر، ٢٠٢٢–٢٠٢٣م.
–محيي، إيمان حسين، بنية الحوار في رواية بين قلبين للروائي علي خيون، مجلة كلية التربية الأساسية، مج ٢٢، ع ٩٥، ٢٠١٦م.

الهوامش:

(١) ينظر: تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص ١٢٦، ١٢٧.

(٢) تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص ١٧٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٨.

(٤) غشـــام، بومعزة، تلقي المفاهيم الباختينية في النقد الروائي المغربي، رســـالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة ابن خلدون تيارات– الجزائر، ٢٠٢٢–٢٠٢٣م، ص ٤٦.

(٥) ينظر: باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع–القاهرة، ١٩٨٧م، مقدمة المترجم، ص ١٨.

(٦) القلقشندي، أحمد بن علي بن أحمد الفزاري، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت (١٢٤/١٤).

(٧) الدروبي، سمير محمود، شرح مقامات السيوطي، ط، ١٩٨٩، مؤسسة الرسالة، ص ٤٢.

(٨) الحريري، أبو محمد القاسم بن علي، مقامات الحريري، دار الباز للنشر والتوزيع–مكة المكرمة، ودار بيروت للطباعة والنشر–بيروت، ١٩٧٨م، ص ١٣.

(٩) ينظر: الشريشي، أبو عباس أحمد بن عبد المؤمن بن موسى القَيْسي، شرح مقامات الحريري، ط ٢، دار الكتب العلمية – بيروت، ٢٠٠٦م، (٤/١).

(١٠) ينظر: ضيف، شوقي، المقامة، ط ٣، دار المعارف–مصر، ص ٤٩.

(١١) باختين، ميخائيل، شعرية دستوفيسكي، ص ١٢٣.

(١٢) المصدر نفسه، ص ١٢٤.

(١٣) مقامات الحريري، ص ٢١.

(١٤) المصدر نفسه، ص ١٥.

(١٥) باختين، ميخائيل، شعرية دستوفيسكي، ص ١٢٥.

(١٦) برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط ١، ميريت للنشر والمعلومات– القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٤٥.

(١٧) ينظر: عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، ١٩٩٩م، ص ٣٦، وما بعدها.

(١٨) مقامات الحريري، ص ٦٤.

(١٩) مقامات الحريري، ص ٦٤–٦٦.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٦٧.

(٢١) الشريشي، شرح مقامات الحريري، (٢١٥/١).

(٢٢) الشريشي، شرح مقامات الحريري، (٢٢٤/١).

(٢٣) شعلان، عبد الوهاب، ميخائيل باختين: الكرنفال والحوارية، مجلة التواصل الأدبي، ع ٢، ٢٠٠٨م، ص ٢٢.

(٢٤) محيي، إيمان حسين، بنية الحوار في رواية بين قلبين للروائي علي خيون، مجلة كلية التربية الأساسية، مج ٢٢، ع ٩٥، ٢٠١٦م، ص ٦٧.

(٢٥) مقامات الحريري، ص ١٠٠.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ١٠١.

(٢٧) عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، ص ١١١.

(٢٨) مقامات الحريري، ص ٣٨.

(٢٩) مقامات الحريري، ص ٥١.

(٣٠) ينظر: باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ص ١١٨.

(٣١) باختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة– سوريا، ١٩٨٨م، ص ٦٤.

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٦٣.

(٣٣) برادة، محمد، مقدمة كتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، ص ١٨.

(٣٤) مقامات الحريري، ص ١٩، ٢٠.

(٣٥) ينظر: باختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، ص ٦٥.

(٣٦) برادة، محمد، مقدمة كتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، ص ١٨.

(٣٧) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ص ١١٢.

(٣٨) مقامات الحريري، ص ٦٧، ٦٨.

(٣٩) المصدر نفسه، ص ٧٣.

(٤٠) مقامات الحريري، ص ١٦، ١٧.

(٤١) غشام، بومعزة، تلقي المفاهيم الباختينية في النقد الروائي المغربي، ص ٦٠.

(٤٢) باختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، ص ٦٩.

(٤٣) مقامات الحريري، ص ٤٢٣.

(٤٤) المصدر نفسه، ص ٤١٧.

(٤٥) المصدر نفسه، ص ٤٢٤.

(٤٦) مقامات الحريري، ص ٦٧.

(٤٧) مقامات الحريري، ص ٢٤، والآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط ٤، دار المعارف–القاهرة، (١٠٦/٢).

(٤٨) مقامات الحريري، ص ٢٤.

(٤٩) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

(٥٠) المصدر نفسه، ص ١٢٤.

(٥١) مقامات الحريري، ص ١١٧.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ١٢١.